

## GUSTOS Y SABORES DEL ALMODRAMA

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL Y ANNA MARIA BALOGH

### 1. DE GUSTOS, DELEITES Y PLACERES

El término gusto tiene varias acepciones. Puede significar el sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, el sabor que tienen las cosas o el deleite que se experimenta con algún motivo o se recibe de algo. Claro que el gusto, en cuanto tema, es algo universal en lo que se refiere a la relación que el animal humano tiene con el mundo a través de su cuerpo, pero eso no quiere decir que el gusto se manifieste de la misma forma, o sea, hay que apostar al principio de que cada cultura posee maneras propias de domesticar los instintos naturales de los seres, pues es evidente que el gusto, entendido, por ejemplo, como sabor, tiene sus raíces en experiencias vitales muy singulares. Por eso, en el marco de la semiótica, el sabor de las cosas se expresa, forzosamente, mediante un sistema de connotación. Vale decir, por consiguiente, que el significante que representa el significado del sabor que pueda tener un alimento, pongamos por caso, constituye una forma expresiva que oculta el sentido originario de ese alimento.

Esa característica desencadena asociaciones y provoca nostalgias inesperadas. En otras palabras, las formas expresivas del gusto configuran diferentes modalidades de sinestesia difusas a que los sujetos receptores se acercan de manera emotiva. En lo atinente a los signos musicales, las sinestesias se presentan de manera menos opaca y en lo que se refiere a los signos visuales, esa figura se hace más transparente y próxima.

Desde ese punto de vista, la evolución de lo melodramático, definido en los dominios de lo tímico, se intensifica por la variabilidad de soportes –palabras, bandas sonoras, imágenes, etc.–, que evolucionaron en estos últimos años de manera fantástica. Hoy en día, las sinestesias tienen una fuerza extraordinaria, pues no es difícil sugerir el olor de una flor a través de una representación fotográfica de la misma en primerísimo plano y auxiliada por la combinatoria de una banda sonora que evoque la paz o la ternura.

Créase, por lo tanto, una paradoja, cuando afirmamos que la representación del gusto, entendido a partir de las relaciones del cuerpo con el mundo, se realiza a través de un sistema de connotación en el cual el significado más arraigado en lo ancestral se esconde y, conforme las materialidades expresivas ensanchar su campo de acción, esos sentidos se hacen más evidentes. Todo parece indicar que sea así, pero lo tímico favorece, en la jerarquía de una lectura común, las funciones emotivas del lenguaje, y la intensidad que los nuevos soportes propician a esas funciones relegan lo poético a un plano de fondo enrarecido por la voluptuosidad de los deleites sensuales.

Eso se percibe bien, por ejemplo, en los años de oro del cine mejicano, en los melodramas arquetípicos de Roberto Gavaldón y del Indio Fernández. Pero a lo que consta, el público de esa época se deleitaba ante la ambigüedad de algunos personajes femeninos y sucumbía su razón cuando se veía frente a frente con la belleza de María Félix o Dolores del Río. El deleite, pues, provocado por el melodrama se apoderaba de lo irracional mediante la exacerbación de la función emotiva y, en ese caso, el lector se olvidaba casi completamente de su papel de sujeto-receptor y caía de lleno en la pasividad que las trampas melodramáticas le preparaban.

El gusto latino encontró en esas experiencias un manantial inagotable, un manantial que no sólo servía para generar el arrebató de las masas, sino que también se aprovechaba para imbuir en las mentes del pueblo un conservadurismo adecuado a las ideologías políticas dominantes en aquellos tiempos. Todo eso se ajustaba perfectamente a un molde seguido con rigor por otros medios de comunicación, a un molde que hasta hoy tiene vigencia, como lo atestigua el éxito de las telenovelas. Pero los géneros, aunque tengan rasgos invariables, están sujetos asimismo a los cambios de la historia, y en esos cambios se producen matices que alteran, de alguna manera, el gusto. Claro que, en ese cuadro, el melodrama persiste y continúa moldeando el gusto latino. Pero no se puede negar que sus características clásicas están abiertas a otras posibilidades y, entre ellas, no podemos dejar de señalar que el espectador de una película melodramática puede, de repente, sentir el placer de su lectura cuando, al percatarse de su pasividad, descubre que los sentidos ocultos de las cosas más obvias pueden transformarlo en un sujeto activo.

## 2. RAÍCES DEL GUSTO MELODRAMÁTICO

Lo que queremos resaltar es el hecho de que, en la paradoja aludida, los sentidos que se ocultan, casi siempre a través de metáforas o sinestesias que conducen a lo metafórico, transmiten, muchas veces sin que el espectador se dé cuenta, intensidad a los trazos melodramáticos más evidentes. O sea, es posible lidiar con la hipótesis de que el gusto latino por lo melodramático tiene unas bases más profundas y puede ser una fuente de placer que se concreta en el acto de lectura, en el acto de descubrir que tras la obviedad subyacen significancias más entrañables. Para muchos, el melodrama sería una de las formas estéticas más características de Occidente. En teatro surge después de la Revolución Francesa y tiene, en esos tiempos, fuertes influencias de los espectáculos populares, principalmente de la pantomima. Eso nos lleva a pensar que lo melodramático se hace sugestivo a través del exceso de la gestualidad. La profusión de esa característica trasciende los códigos construidos por la cultura y afecta otros sistemas de signos como, por ejemplo, el vestuario, la narrativa y el cromatismo. De cualquier modo, los gestos exagerados de las representaciones melodramáticas son, quizás, indicios de esas raíces ancestrales a que ya nos referimos.

Así, si anclamos algunas de nuestras ideas en el ya clásico ensayo de Algirdas Greimas titulado *Conditions d'une sémiotique du monde naturel* (1979: 49-91), no nos sería muy difícil, partiendo de la dicotomía gestualidad natural vs. gestualidad cultural, penetrar en los entremedios de lo mítico y de lo lúdico conviviendo con el presupuesto de que el melodrama se realiza en los juegos emotivos que esas dos dimensiones establecen. Por otro lado, teniendo en cuenta la menor o mayor complejidad de los sintagmas gestuales, hay que reconocer, basándose en las ideas de Greimas respecto de esta cuestión, que los signos gestuales que tienen una función mimética y que, a nuestro ver, son frecuentes en las manifestaciones melodramáticas; sirven para exagerar la expresividad, pues un signo gestual mimético no traduce exactamente el contenido de un signo verbal, sino su expresión y, precisamente por ello, siempre puede añadirle a las palabras y a los sonidos otros matices semánticos. Desde esa perspectiva, no hay que olvidarse de que el cine tiene mucho que ver con la pantomima y la gestualidad carnalesca, siempre vista con fuerte "sabor" humorístico, no sólo en América Latina, sino también en muchos otros países. Caso contrario no se entendería la universalidad de las películas de Charlie Chaplin, muchas de ellas emparentadas con el melodrama.

Las raíces entrañables del gusto melodramático nos obligan a abordar este género no como un espectáculo despreciable cuyos niveles culturales serían muy bajos. Creemos que tanto Peter Brook (1976) como Jean-Marie Thomasseau (1984) probaron ya hace tiempo que los procesos melodramáticos —teatrales, cinematográficos o televisivos— rescataron la poesía de ese género de la marginalidad artística. Los latinos sentimos que cuando el espectáculo melodramático nos invita a ser sujetos participantes,

tenemos el placer de vivir las singularidades que caracterizan la individualidad y el derecho de no tener miedo de nuestros sentimientos. Es comprensible que las culturas de herencia latina parezcan tener una especial inclinación hacia el melodrama como lo han apuntado diferentes críticos: Monsiváis (1994) en el cine mexicano, Beatriz Sarlo (1985) en los folletines femeninos de Argentina, Silvia Oroz (1992) en el cine latinoamericano. El hecho de que el melodrama siga persistiendo, con presencia más fuerte en las culturas latinas, nos recuerda la posición de Lotman (1992: 131-145) en lo atinente a la dinámica de las culturas, cuando defiende la tesis de que cualquier cultura nunca mantiene un contacto dialógico con una tradición única, sino que da firmeza y seguridad a sus propias especificidades para contribuir a la construcción de una diálogo auténtico.

Nos parece que los códigos gestuales y sonoros alimentan de manera muy especial las acciones melodramáticas y de ellos provienen sus valores simbólicos. El hecho de que la música prepare el momento dramático no constituye una repetición. Al contrario, esa antecendencia sonora prepara un diálogo entre códigos diferentes y, simultáneamente, monta el plano de la expresión de un sistema de connotación. O sea, la semiosis, en ese plano de la expresión, mima el gusto de los espectadores, pero en su dimensión connotativa el dominio semántico se ensancha y en esos territorios brotan otros sentidos que nos pueden llevar al deleite o al placer de la interpretación. Ese procedimiento nos queda claro, para dar un ejemplo, en el guión de *La flor de mi secreto*. Nos referimos al pasaje en que el creador del personaje nos dice: “A pesar de tener ordenador sobre la mesa, Leo prefiere escribir en su máquina eléctrica, de margarita (o de bola). Le gusta cómo suena. Se ha acostumbrado a ella. El sonido de las teclas le acompaña”. (Almodóvar 1995: 15). El motivo, sin duda, es trivial, pero pierde ese atributo cuando, tanto en el guión como en la película, perseguimos la isotopía sonora. En el guión, cuando Paco rompe sus relaciones con Leo, se nos dice: “Leo permaneció en donde estaba, como robotizada, escuchando una a una las pisadas de Paco, los escalones que le van separando de ella definitivamente”. (Almodóvar 1995: 113). Es significativo que en la película, las escaleras sean de mármol y que el ruido de los tacones de los zapatos del personaje que se separaba “de ella definitivamente” resuenen como golpes fúnebres. Claro, la escena melodramática gana intensidad en el instante en que el espectador capta el sentido que se esconde en tal expresividad audiovisual.

En nuestra opinión, es legítimo, considerando los aspectos dialógicos del melodrama, que el gusto latino se configure como una reacción contra el silencio, una especie de atracción por el barullo en todos los sentidos que esta palabra tiene: confusión, desorden, mezcla de gentes o cosas de varias clases. El bullicio es la sal que los latinos le ponen al silencio para que éste tenga sabor. Y en ese punto, el melodrama metaforiza la algarabía para condimentar el revoltijo melodramático de los códigos puestos en acción: gestos, posturas, gritos, cantos y acción.

### 3. EL GUSTO DEL ALMODRAMA

De hecho, el tango, el bolero, la samba-canción, las fotonovelas, los folletines impresos, las películas de melodrama, así como las telenovelas confirman que se tiene en este género un paradigma que requiere su conservación. Pero, como sabiamente se ha observado en el *tao*, la única forma de permanecer es cambiar constantemente. Así es que el melodrama permanece, pero siempre un poquito más “salado”, con nuevos matices. Y es precisamente de algunas de estas transformaciones que trataremos ahora.

El melodrama *tout court* es considerado más bien un género muy propio de la cultura masiva y de la cultura popular. Llama la atención, sin embargo, que un cineasta *cult* como Pedro Almodóvar lo conozca tan bien y que lo utilice en sus películas de un modo muy peculiar. Al mismo tiempo que se sirve de los elementos más característicos del género, los está siempre transformando, revisando, dándoles nuevos matices, repensándolos desde un punto de vista metalingüístico y creativo. Basta ver *Entre tinieblas* (1983) para darse cuenta de ello, ya que en la interioridad de un convento, como dice uno de los personajes, están todas las novedades del mundo: desfile de modas, amores descarrilados –y no por eso son menos amores–, un tigre de África –metáfora de todos los instintos–, drogas al por mayor y, claro, un bolero cantado por Lucho Gatica.

Todo esto anticipa muchas de las singularidades de *La ley del deseo* (1987), filme a que Nuria Vidal se refiere de esta manera: “... es un gran melodrama, pero no respeta casi ninguna de las convenciones del género. Hay música, hay emociones pero no hay maniqueísmo, que es una de las condiciones primeras del melodrama. En el melodrama siempre ha habido buenos y malos, ahora no puedes mostrar a los personajes tan simplemente. No hay gente buena o gente mala, todo es más complejo” (1988: 228).

Para esa autora, Almodóvar desnaturaliza el género. Pero tal vez lo que construye el cineasta no sea sencillamente una desnaturalización. Quizás sea más legítimo amarrarse a la idea de que el director inyecta en sus personajes porciones pulsionales arraigadas en los instintos del animal humano y, con eso, le da al género mucho más sabor, pues rescata de los entorpecimientos culturales una posibilidad de degustación que los que vivimos en estos tiempos de comidas prefabricadas no solemos gozar. Ese paladeo del “almodrama” se vincula, si se nos permite acceder a las acciones a que remite el verbo paladear, destacando, entre ellas, la que se refiere a poner en el paladar al recién nacido miel u otra cosa suave, para que con este dulce o sabor se aficione al pecho y mame sin repugnancia. Sugestiva acción que, transformada en metáfora, puede indicar un gesto de las relaciones del sabor con lo melodramático.

### 4. LAS AMBROSÍAS DE LOS SECRETOS Y LOS DELEITES INTERTEXTUALES

En la película *La Flor de mi secreto* (1995), el polémico cineasta español hace una insinuante ‘movida’ en el melodrama, que ataíne tanto a lo literario como a lo fílmico.

La trama gira en torno a Leo, que escribe novelas rosas bajo el pseudónimo de Amanda Gris. Las panorámicas de presentación de la protagonista son preciosas, mientras ella está inmóvil en la cama cual una Bella Durmiente, los movimientos de cámara nos presentan fragmentos de su vida en su habitación: la foto de Paco, su marido, de quien está perdidamente enamorada, su máquina de escribir eléctrica que utiliza para escribir sus exitosas y fantasiosas novelas, muchos libros, todos de literatura de vanguardia, cuyas autoras, como lo dice Almodóvar en su entrevista, *son mujeres siempre contracorriente, muchas veces calificadas de locas*.

Aunque de gustos literarios cultos, la vida de Leo está más bien para el estilo de Amanda (enamoradísima del indiferente Paco) Gris (siempre sola y triste) – los nombres de los personajes de Almodóvar no son propiamente apodos, pues designan valores entrañables—. Su vida es un perfecto melodrama que el cineasta utiliza de forma inteligente para hacer una revisión crítica del género a la que no falta ni siquiera el indefectible triángulo amoroso: Betty, su mejor amiga, y Paco, su querido marido, la traicionan sin que ella se dé cuenta. Como la mayoría de las heroínas de las novelas sentimentales, así como las del melodrama, cuyo ámbito de actuación se limita, en general, al hogar, Leo es totalmente inconsciente de su realidad. La figura de la inconciencia es, de hecho, muy del “gusto” de Almodóvar y aparece con frecuencia en su filmografía. Ramón, el fotógrafo de *Kika* (1993), es cataléptico, y la protagonista de *Habla con ella* lleva una vida vegetativa después de un accidente, personajes simbólicos de algunas características del melodrama pero también de los robóticos seres del mundo contemporáneo.

La discusión de Leo con sus editores después de la entrega de la novela *La cámara frigorífica* –que resume su estado de espíritu en aquel momento, totalmente *dark* y *noir*– parece una escena lapidar para la comprensión de esta visión crítica de Almodóvar en relación con el género, pero, en el fondo, el volumen del libro sobre la mesa connota la voluntad de hacer visible la interioridad frágil de la escritora. Los editores están furiosos con el cambio de estilo de Amanda Gris, contratada para escribir tres novelas al año en la colección “Un amor verdadero”, título que ya lo dice todo. Su jefe vociferante le dice hablando del contrato: “Novelas de amor y lujo, en escenarios cosmopolitas... sexo sugerente y sólo sugerido... deportes de invierno, sol radiante, urbanizaciones, subsecretarios, *yuppies*... Nada de política, ausencia de conciencia social..., hijos ilegítimos los que quieras, eso sí... Final feliz...”.

Varios son los intelectuales que al referirse al melodrama, tienen el concepto peyorativo que externa el editor de las novelas de Leo. Pero Almodóvar transforma esa visión negativa del género y constantemente se sirve del melodrama para expresar su ironía o, entonces, para “carnavalizar”, en el sentido de Bajtín, lo tragicómico y utilizar ese recurso para criticar los valores cristalizados de las sociedades conservadoras o del poder político monolítico. Para algunos críticos, las películas del cineasta manchego no son exactamente melodramas, porque para esos críticos el creador de *Taco-*

*nes lejanos* es incapaz de conseguir los tres objetivos fundamentales de lo melodramático: continuidad dramática del relato o argumento, identificación sentimental con los personajes y gradación musical de las secuencias. Sin embargo, Paul Julian Smith (1994: 126-133) afirma lo contrario, aunque reconoce también que Almodóvar rinde homenaje a una “certain Spanish reading of Hollywood in which unlimited excess triumph over domestic inhibition” (1994: 130).

El modo peculiar que tiene del cineasta de hacer esta revisión crítica del melodrama también conduce, en muchas direcciones, a la evolución de la telenovela brasileña. El género empezó en Brasil con la importación de dramas latinoamericanos, sobre todo de Cuba. El contrato draconiano de Amanda Gris tiene muchas semejanzas con el famoso decálogo de Gloria Magadan; basta cambiar ministros por condes y élites extranjeras, urbanizaciones por castillos o mansiones, la misma inconciencia social, etc. Gloria Magadan era la todopoderosa directora del núcleo de teledramaturgia en los años 60 en la Globo. Con el tiempo, la novela brasileña fue acercándose más a lo cotidiano brasileño, multiplicando tramas y con fuerte inclusión del humor, que relativiza los excesos pasionales del melodrama. Pero esos aspectos son circunstanciales, ya que en el fondo, las exageraciones melodramáticas las traduce metafóricamente el cineasta mediante de una expresividad fílmica en la que intervienen características de casi todos los géneros cinematográficos. Con eso, como se puede comprobar en *¿Qué he hecho para merecer eso?* (1984), el texto audiovisual adquiere una polisemia semejante a las mezcolanzas que se pueden paladear, literalmente, en la Casa de los Azulejos, en la ciudad de México.

A veces, los zumos emanantes de esos amasijos tienen un discreto sabor latino y un suave perfume tropical. Esas metáforas aquí utilizadas –zumos y amasijos– se “sienten” de manera muy particular en *Carne trémula* (1997), principalmente si el espectador se adentra en las urdimbres de la intertextualidad, pues en ella podrá encontrar ambrosías espirituales muy típicas del surrealismo latinoamericano, aunque algunos prefieran emplear la expresión realismo mágico. La sombra de Luis Buñuel está explícita e implícitamente proyectada en la película del director manchego. Basta, por ejemplo, ver con atención las secuencias relativas a la entrada de Víctor en el piso de Elena. En esas escenas se engendra el melodrama y el almodrama de una forma insólita. Almodóvar cita pasajes de *Ensayo de un crimen* (1955) y algunas se ven en la televisión prendida en la sala, pero la más relevante es la que nos remite a la muerte de la institutriz a causa de una bala perdida disparada desde la calle por los revolucionarios mexicanos. En la película de Almodóvar, la bala rebota al haber chocado en una ventana y hiere a uno de los policías. Es significativo observar que en el caso de Buñuel, la bala desmorona una escena melodramática viniendo de fuera para dentro, mientras que en *Carne trémula* la bala viene de dentro y desencadena una serie de situaciones típicas del melodrama almodovariano. O sea, es necesario despellear el melodrama para sentir el olor de su carne.

## 5. EL MAL SABOR DE BOCA DE LOS EXCESOS PASIONALES

En *La flor de mi secreto*, la familia de Leo correspondería a este núcleo de humor y comicidad, así como de acercamiento a lo cotidiano popular, en este caso la baja clase media española o la de cualquier país latinoamericano, presumiblemente. ¡Vaya familia! La hermana sacrificada de Leo, peleándose constantemente con la madre vieja, cascarrabias y estreñida, el marido desempleado, Leo ayudando, la hermana ofreciéndole comida sin parar, discusiones que son verdaderas “perlas” de la gracia, de la comicidad de lo cotidiano. No por casualidad Leo le regala su última novela a la hermana... que bien debe necesitar leerla.

La trayectoria melodramática de Leo tiene algunos *turning points* significativos para esa revisión de género. El primero ocurre cuando el flemático Paco viene de licencia del servicio militar desde Bruselas. Leo lo espera ardiendo de pasión y él reacciona con olímpica indiferencia, hasta que por fin se pelean. Leo, desesperada, le pregunta si hay alguna posibilidad de salvar su matrimonio (¡puro melo!) y él se va diciendo un seco y sonoro “¡No!” Leo se hunde e intenta el suicidio tomando monederos de píldoras, *turning point* dos. Pero... y de nuevo, puro melodrama, la voz de su madre al teléfono le hace levantarse del tortor y arrojar todo lo que lleva dentro por la habitación.

La escena es un bello ejemplo de la coherencia de la película también en el nivel simbólico —tema tratado más a fondo por Allison (2003)—, aparte de que se puede considerar el melodrama como una vasta galería de pasiones, tanto eufóricas como disfóricas, cuyo análisis en profundidad hubiera hecho las delicias de algunos de los discípulos de Greimas y Fontanille. En su obra *El cuerpo y sus símbolos*, Leloup nos recuerda que el vientre y el pecho unen simbólicamente nuestro universo afectivo, pues Leo, después del puñetazo emocional que ha llevado de Paco no podía sino arrojarse... Otra escena inicial de la película también protagonizada por Leo es importante en los aspectos simbólicos. Amanda Gris escribe sus novelas y recuerda que Leo siempre viste algo que le regaló el marido Paco. En aquel día preciso viste unos botines que la aprietan tanto que tiene que parar de escribir y buscar quien se los quite. El crítico francés dice también que los pies han sido en casi todas las culturas símbolos sexuales, así que la sexualidad de Leo va bastante mal, sobre todo si nos acordamos de que es Betty, la maga traidora, la que le saca los botines. Leloup también nos señala que los pies nos muestran si estamos bien plantados en el mundo, si tenemos raíces. La pobre Leo, en su inconsciencia y sufrimiento no tiene raíces en el mundo real.

Las ricas y plurales modulaciones pasionales de la trayectoria de Leo de la inconciencia a la conciencia, del melodrama al amor real son bien enfatizadas por Almodóvar a través de los colores. Las pasiones eufóricas siempre acompañadas de colores calientes, sobre todo el rojo. Las pasiones disfóricas siempre acompañadas de colores fríos con predominancia del azul. Aparte de los colores y como conviene en el me-



lodrama, Almodóvar puntúa los frecuentes momentos de tristeza y desesperación de Leo con boleros, sobre todo de Bola de Nieve, los que el cineasta considera como “algo muy popular... el *feeling* cubano, el bolero más personal... el que lleva el ritmo acompasado al de la sangre de quien está cantando”.

La *saison en enfer* de Leo está, pues, llena de boleros, colores y regada de alcohol, hasta que va surgiendo despacito y sin que ella lo note el “príncipe encantado”. Pero no hay que olvidar que estamos en una película de Almodóvar que juega con los clisés del género, así que el príncipe es un hombre de media edad más bien gordito, con un finísimo sentido del humor y de la realidad, significativamente llamado Ángel. Ángel trae al mundo claustrofóbico, melodramático y agobiante de Leo la ‘indefectible ligereza del ser’, del ser que es feliz, normal y que parece estar bien en su piel.

#### 6. PARA SABOREAR UN PLÁTANO HAY QUE QUITARLE LA CÁSCARA

El exceso de lo pasional lleva la trama con frecuencia al extremo opuesto: rápidamente se puede pasar de la pulsión de vida a la pulsión de muerte. La risa, la comicidad, la ligereza de Ángel y de la familia de Leo impiden que la película camine hacia un tal desenlace. La postura crítica de Almodóvar y su gran logro en confrontar la vida de Leo con las novelas de Amanda Gris, la literatura de vanguardia y las novelas sentimentales en la representación de las pasiones humanas. La trayectoria de Leo se mezcla indefectiblemente con sus novelas puesto que es puro melodrama: cuando está sola y añora al marido escribe: “indefensa ante el acecho de la locura...”, cuando está completamente resentida con la frialdad en que Paco la dejó escribe: “Te odio, te odio”. La fantasía y la representación de la trayectoria de una vida supuestamente real, la de Leo, se mezclan y hacen de este complejo tejido un “laberinto de pasiones”.

Ángel, además de personaje, es un *alter-ego* del eclecticismo de Almodóvar mismo, no es inseguro como Leo, no tiene que plegarse a lo políticamente correcto, la nueva plaga de la academia. Como redactor-jefe del suplemento del periódico *El País*, Ángel conoce perfectamente la literatura de vanguardia admirada por Leo al mismo tiempo que está muy a gusto escribiendo críticas favorables a las novelas de Amanda Gris bajo el divertido pseudónimo de Paqui Derma en una alusión a sus michelines. Al mismo tiempo, invita a Leo para escribir en contra de Amanda Gris y ella lo hace, con furia. Además de todo eso, Ángel escribe en nombre de Amanda Gris cuando ella está demasiado deprimida para hacerlo. Con sus imperfecciones, con su ligereza, su humor y su humanidad, él trae al universo claustrofóbico del melodrama una brisa de realidad transcendida, presente en *Don Quijote*, en *Cien años de soledad* y en casi todas las películas de Buñuel. En fin, el almodrama le pone la salsa a lo melodramático cuando lo despellega de sus exageraciones y de sus excesos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLISON, M. (2003) *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- ALMODÓVAR, P. (1994) *Conversations avec Frédéric Strauss*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, Éditions de L'Etoile, 1994.
- \_\_\_\_\_ (1995) *La flor de mi deseo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BROOK, P. (1976) *Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP.
- GREIMAS, A. J. (1970) *Du sens*. Paris: Seuil.
- LELOUP, JEAN-Y. (1998) *O corpo e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Vozes.
- LOTMAN, J. M. (1992) *La semiosfera*. Venecia: Marsilio.
- MONSIVÁIS, C. y BONELL, C. (1994) *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro.
- OROZ, S. (1992) *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo.
- SARLO, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.
- SMITH, P. J. (1994) *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. New York: Verso.
- VIDAL, N. (1988) *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.